

ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ КОНТИНУУМ ПОВЕСТИ А.П. ЧЕХОВА «ОГНИ» (СТАТЬЯ ПЕРВАЯ) // Proceedings of the XIX International Scientific and Practical Conference «Social and Economic Aspects of Education in Modern Society» November 25, 2019 Warsaw, Poland P. 50-55

д.филол.н., профессор ФИЛАТ Т.В.

Украина, Днепр

ГУ «Днепропетровская медицинская академия МЗ Украины»

ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ КОНТИНУУМ ПОВЕСТИ А.П. ЧЕХОВА «ОГНИ» (СТАТЬЯ ПЕРВАЯ)

The first article, devoted to the analysis of the artistic originality of space and time in the «Lights», examines Chekhov's concept of the main existential categories – time and space. The story reflects the process of chronotopization characteristic of Chekhov's prose, which is associated with the special semantic-structural role of space and time in creating the main ideological content of the work. A.P. Chekhov is the bearer of a new temporal consciousness in the literature of the late 19th century.

The two-part structure of the narrative of «Lights» is a combination of heterogeneous spaces and different times. The integrity of the story is provided by the main personified narrator, quoting the «insert story» told by the engineer Ananiyev. «A Tale in a Story» allows you to combine fragments of different temporal modalities (past – present), where the reverse flow of time is also possible.

Keywords: space-time continuum, plot-conceptual unit of a work, temporal consciousness, retrospective character of narrative time.

Введение. У «Огней» (1888) в чеховедении сложилась репутация произведения сложного для истолкования, переломного, содержащего в себе заявки на многие темы, художественные новаторские находки, которые найдут дальнейшее воплощение в последующем творчестве А.П.Чехова [1, с. 31-42; 2, с. 15-23]. Ни одна из предлагаемых интерпретаций не исчерпывает полисемантизма «Огней» из-за «поэтики неопределённости», явно входящей в авторский замысел, что позволяет отнести это творение к числу ранних так называемых «открытых произведений», модель которых была предложена итальянским филологом У. Эко [3, с. 24-65]. Отсутствие открыто-оценочной позиции автора, проявляющейся в способе построения произведения, в его структуре, идеях, в системе образов, формах изложения материала и ориентации на воображаемого читателя, т.е. в «господстве над дискурсом», как выражается Ю. Кристева [4, с. 566], направляет вектор исследовательской мысли к подробному анализу поэтики «Огней». В ней скрыто присутствуют многие чеховские концептуальные интенции, в первую очередь это художественное время и пространство как основные параметры модели мира, за чеховской трактовкой которых стоит его философская концепция осмысления бытия (что прямо предстаёт в ключевом эпизоде восприятия-интерпретации огней в одноимённом произведении).

А.П.Чехов оказывается носителем того нового темпорального сознания, преломлённого в художественной литературе, которое активно формируется в конце XIX века [5, с. 151; 6, с. 160-172; 7, с. 49]. Специалисты неоднократно обращались к характеристике этого нового мыслительного «образа времени», который в традиционном для европейской философии противопоставлении «время – вечность» обретает такие характерологические черты, как динамизм, континуальность, гетерогенность, каузальная эффективность [7, с. 48]. Его условно называют «Время-2», оно отличается от более раннего осмысления темпоральности («Время-1») как

дискретного, гомогенного, каузально-нейтрального [7, с. 48]. В последние десятилетия XIX века, когда А. Бергсон создал модель временного сознания современного человека [8, с. 50-155], связанного с типом «Время-2», категория времени в художественной литературе XX века «приобретает особое значение и как тема, и как принцип конструкции произведения, и как категория, вне которой невозможно воплощение художественного замысла» [11, с. 39]. Как пишет М. Бланшо, «романом движет... стремление представить слово времени» [12, с. 15]. Однако наряду с вниманием к категории времени всё более нарастает интерес к изучению категории пространства (хотя всегда были писатели, у которых пространственное мышление доминировало) причём в её связях со временем. А. Бергсон напишет, что «материализованное время становится количеством благодаря своему развёртыванию в пространстве» [8, с. 104-105]. М.А. Сапаров подчёркивает, что в искусстве невозможно создать либо «чистое пространство», либо «чистое время» [14, с. 89]. Дж. Фрэнк, полагавший, что время и пространство структурируют повествование [15, с. 202], подчёркивал, что одинаково значимы как темпорализация пространства, так и «спациализация» («опространствление») времени как процессы, характерные для литературы XX века. Но предтечей этого феномена во многих отношениях можно считать творчество А.П. Чехова, где проступают процессы хромотопизации (если использовать известный термин М.М. Бахтина), т.е. слияния пространства-времени, представленного и устойчивыми классическими хромотопами («отчий дом», «встреча на дороге», «дворянская усадьба» и др.), и авторскими образованиями («стройка железной дороги», «вишнёвый сад» и др.). Поэтому несмотря на ряд несомненно тонких наблюдений над ролью и вариантами художественного времени в повести «Огни», предложенных В.Б. Катаевым, [1, с. 31-33], и подробный, во многом убедительный анализ смысла художественного пространства, осуществлённый Н.Е. Разумовой [19, с. 33-47], представляется необходимым рассмотреть специфику пространственно-временного континуума «Огней», где слияние этих категорий имеет концептуальный смысл, а их разъятие в ходе анализа препятствует выявлению чеховского пространственно-временного мышления. И в «Огнях», и в других рассказах и повестях А.П. Чехова предстаёт современная ему Россия в её пространственных и временных характерных приметах и «знаках». А.П. Чехов создаёт косвенную датировку и географическую локализацию места действия в этом произведении: время «узнаётся» по пространству строящейся железной дороги - характерного явления для 1880-х годов, а пространство как российское определяется указанием на то, что инженера и студента «судьба занесла... из столицы в далёкую степь» [20, с. 109], что у студента – барона фон Штенберга – «имя, вера, мысли, манеры и выражение лица были... чисто русские» [20, с. 109], раньше он был в Петербурге, осенью уедет в Петербург, «потом весной опять сюда...» [20, с. 110]. Время «современности» у Чехова часто вводится без конкретных дат, косвенно «датируется» реалиями, бытом, мироощущением, психологией героев, а «российское пространство», не всегда географически точно прямо определённое, узнаваемо благодаря природным деталям, ландшафту, пейзажам. Такая общая чеховская установка в художественной обрисовке пространства-времени¹ произведения, которые конкретно фрагментарируют произведение, сохраняя важнейшее свойство этих бытийных категорий (длительность, континуальность - во времени и протяжённость - в пространстве), свидетельствует о миметической, реалистической поэтике писателя. Но, как будет показано далее, Чехов семиотизирует, концептуализирует эти важнейшие составляющие мира своего произведения, достигая художественной ёмкости и высокой степени обобщения в трактовке социально-исторической специфики современной ему России. А.П. Чехову удаётся, как представляется, именно благодаря хромотопизации осуществить задачу, которую

Э. Гуссерль считает важнейшей для писателя, – «раскрыть особенности исторического времени, в котором он живёт» [23, с. 235-236]. При этом у писателя в трактовке времени ни в одном произведении нет того, что называют «эпической длительностью» [4, с. 451], а присутствует «романная темпоральность», пространство почти всегда локализовано, но обладает эпической широтой: Чехов избирает не экстенсивный способ обобщения, а интенсивный, метонимический. Эти свойства ярко проступают в «Огнях».

«Огни» представляют собой «рассказ в рассказе», или точнее – «повесть в рассказе» (что тоже можно считать чеховской новацией в создании традиционной структуры, призванной усилить эпичность «малой прозы»), где основной повествователь выступает «ретранслятором» «истории», рассказанной инженером Ананьевым. Такая структура, создающая двусоставность повествования «Огней», предполагает сочетание разнородных пространств и разного времени, объединяя в своей наррации некую «вставную историю», которую предлагает вниманию один из персонажей – Ананьев, и обстоятельства её репрезентации – само событие повествования, данное от основного повествователя в «обрамлении». В повести представлены разные пространственные локусы: в «обрамлении» – стройка железной дороги в степи [20, с. 195-106], описанная в повествовательном настоящем; во «вставной истории» – «некий приморский город N» [20, с. 112], данный в двойном «мемуарном времени», в механизме памяти, темпоральность которой блестяще раскрыл один из значительных исследователей категории времени А. Бергсон [24, с. 414-668]. Целостность «Огней» обеспечивает основной персонифицированный повествователь, «цитирующий» «вставную историю», рассказанную инженером Ананьевым, который присутствует и в «обрамлении» [20, с. 112-136]. И в «обрамлении», и во «вставной истории» дана одинаковая повествовательная ситуация – «Ich – Erzählsituation», по терминологии Ф.Штанцеля [26, с.18-152], т.е «я – наррация», когда рассказчик является участником событий, что даёт возможность воссоздать восприятие времени в сознании повествующих. Их в «Огнях» двое, и они по-разному воспринимают, ощущают, фиксируют время, что способствует психологической индивидуализации «повествующих» персонажей, что будет показано далее. Но следует подчеркнуть, что чётко разделённая двусоставность наррации «Огней» благодаря структуре «повести в рассказе» создаёт особый эффект, который Гадамер, со ссылкой на Кьеркегора, называет «одновременностью» [21, с. 124]: хотя события «исповеди» Ананьева, составляющие смысл «вставной истории», не совместимы со временем и пространством «обрамления», но, рассказанные в его темпоральных и пространственных рамках, воспринимаются слушателями (основной повествователь и студент фон Штенберг) как рассказанные события в темпоральности и локусе «рассказа в обрамлении». Читатель благодаря такой структуре произведения как бы присутствует при возникновении «истории с Кисочкой», рассказанной Ананьевым. Само воспоминание об этом жизненном «эпизоде» ценностно значимо для него: герой как бы исповедуется, кается, негативно оценивая последствия своего духовного заблуждения, воссоздавая того «этического» человека, каким он был под воздействием пессимизма, повлиявшего на его мировоззрение и жизнеповедение. Ананьев судит самого себя и тем самым подходит к точке «духовного прозрения»: всё это создаёт психологический дискурс, репрезентирующий личность в темпоральном ракурсе. А.П. Чехов идёт в русле той общей тенденции в создании специфики художественного времени, какая намечается в XIX веке, когда прошедшее время рассказанной истории становится «общепринятым и превратилось в психологическое прошедшее время» [4, с. 567]. «Повесть в рассказе» позволяет совместить и разные фрагменты разных временных модальностей (прошлое – настоящее), повествовательное настоящее «обрамления» с

его линейным движением, где возможно и обратное течение времени, и сопричастие разных пространств, что расширяет пространственно-временной континуум произведения, придавая форме «малой прозы» интенсивную эпичность. И в «обрамлении», и во «вставке», хотя и по-разному, как увидим, фиксируется длительность времени, развёртываемая в конкретном, строго локализованном пространстве (стройка железной дороги в «обрамлении» и точечные локусы – дом Кисочки, беседка, гостиница, берег моря и т.д. во «вставной истории»), зачастую образуя хронотопы. Объективная ретроспективность сюжетного времени во «вставной истории», её мемуарное время, в котором совмещаются повествующее «я» в настоящем времени, совпадающее с темпоральностью «обрамления», с «повествующим» «я» в прошлом биографическом времени Ананьева, создают своеобразную временную двуслойность. Но и в «обрамлении», и во «вставке» сюжетное время передаёт «хронику событий», хотя их темпоральность, как показывает конкретный анализ текста, отмеченный концептуализацией, многосоставнее, связан с передачей объективно-субъективного восприятия времени в сознании разных героев. Это экзистенциальное время как время «бытия-к-смерти», если воспользоваться выражением М. Хайдеггера [18, с. 235-267], у студента, исповедующего идею о бренности жизни, воображение которого рисует легендарно-библейскую опространствованную темпоральность в связи с обозрением огнейⁱⁱ, и поступательно-линейное будущее время развития цивилизации у инженераⁱⁱⁱ, циклическое время у основного повествователя, описывающего время ночи и утра в повествовательном настоящем [20, с. 105-106, с. 139-140] («обрамление»), даётся ещё и «время памяти» инженера («вставка»), где тоже есть восприятие природного времени и возникает приблизительная датировка событий («лето 187... года» [20, с. 112]). Если основной повествователь воспринимает пространство стройки в её «настоящем времени», то это же место воображение студента переносит в прошлое, а инженера – в будущее: разная темпоральность передаёт пессимистический настрой студента, оптимистический – инженера и отнюдь не столь однозначный повествователя – нейтрального наблюдателя, который в финале, уезжая со стройки, приходит к выводу о сложности постижения действительности, не укладывающейся в рамки той или иной антиномичной концепции: «Ничего не разберёшь на этом свете!», «Да, ничего не поймёшь на этом свете!» [20, с. 140]. «Огни», вынесенные в заглавие и составляющие важный сюжетно-концептуальный узел произведения, увиденные с насыпи стройки, трактуются персонажами как детали пространства вечные и вездесущие: происходит специализация, опространствование времени в его основных модальностях (прошлое – у студента, настоящее – у основного повествователя, будущее – у инженера). Они несут в себе отзвук идеи «вечного возвращения», что представляется начальной стадией формирования хронотопа, т.е. «слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом» [30, с. 122]. Хронотоп присутствует в фундаменте организации пространственно-временного континуума «Огней» на сюжетном и концептуальном уровнях: это «случайная встреча на большой дороге» рассказчика-врача, не успевшего до ночи из-за блужданий по степи вернуться к «помещику, у которого гостил» [20, с. 108]. Повествователь завернул на стройку, где временно – на одну ночь – вынужден остановиться. Его остановка в локусе стройки железной дороги длится с ночи до утра – единицы циклического природного времени, где воссоздаётся психология ночного и утреннего видения одного и того же пространства. Сам этот классический, по Бахтину, хронотоп обозначает временную остановку, обязательно предполагает её конец и создаёт замкнутость повествования на выделенном месте / времени с не менее обязательным отъездом / уходом из этого хронотопа (в нём дано и перемещение в пространстве: вход в барак, насыпь, барак), что создаёт перспективу разомкнутого

пространства. А.П.Чехов в «Огнях» соблюдает эти особенности поэтики хронотопа «случайной встречи на большой дороге». В финале появляется с учётом времени – «немного погоды» [20, с. 140] – иное пространство, в котором оказывается отъезжающий повествователь, обозревающий уже не локальную стройку железной дороги, а более широкую пространственную перспективу, где присутствуют и горизонтальное, и вертикальное измерения географического, природного пространства: земля – небо (а в начальном восприятии доминировал обзор пространства по горизонтали, мотивированный ночным временем, упоминалась лишь «звёздная ночь» [20, с. 105]). Уезжая, повествователь замечает: «...немного погоды, я видел перед собой только бесконечную, угрюмую равнину и пасмурное, холодное небо... Я думал, а выжженная солнцем равнина, громадное небо, темневший вдали дубовый лес и туманная даль как будто говорили мне: «Да, ничего не поймёшь на этом свете!» [20, 140]. Между двумя фразами-концептами «Огней» присутствует двойной интервал, возникает темпоральность, которая и растягивает акт обобщения во времени, вводя описание пространства – пейзаж, как бы подтверждающий внутреннюю мысль повествователя, передавая через внешние приметы движение этой мысли («Я думал»). Пейзаж, вклиниваясь, изолирует, чередуя внешнее визуальное наблюдение с внутренней мыслью повествователя, воссоздающей психологический процесс работы его сознания, которое формирует обобщения, где человек и одушевлённая им природа солидарны благодаря введению подтвердительного «да». Двойной вывод делается в особых условиях пространства и времени: первый тогда, когда повествователь ещё находится в локусе пространства железной дороги, второй – когда его покидает, что отдаляет финал от основного сюжета, позволяет расширить масштабы видения основного нарратора «Огней». Изменение физической точки зрения, протекающей во времени, влияет на интеллектуальный горизонт повествования: первая фраза соотносима со спором и с историей с Кисочкой: «Многое было сказано ночью, но я не увозил с собой ни одного решённого вопроса и от всего разговора *теперь утром* (выделено мною – Т.Ф.) у меня в памяти, как на фильтре, оставались только огни и образ Кисочки» [20, с. 140], – а вторая – с осмыслением широкого пространства России. В этом природном пейзаже, сменившем ночной «индустриальный пейзаж» строительства железной дороги [20, с. 106], где, как верно отметила Н.Е.Разумова, создаётся атмосфера тревожной таинственности [19, с. 35-36] и дан сгущённый «ночной колорит пространства» [19, с. 63], подчёркивается системой эпитетов недоброжелательное отношение природы к человеку: «бесконечно угрюмая равнина», «пасмурное холодное небо», «выжженная солнцем равнина, туманная даль» – всё это, как выразилась Н.Е.Разумова, «недружественные пространства» человеку [19, с. 47]. Даже небо, «традиционно символизирующее духовную родину человека» [19, с. 23], как и в «Степи», оказывается отчуждённым от него в силу своей отдалённости и размеров – «громадное небо». Однако в последней фразе реальное природное явление семиотизируется, его смысл и значимость и в своём обозначении хронотопичности природного цикла и архетипической семантики восходящего солнца^{iv} подчёркнуты абзацем и многоточием: «Стало восходить солнце...» [20, с. 140]. Эта фраза содержит в себе перспективу возможного постижения всего сущего благодаря сложившимся сверхсмыслам, в ней заключённым, ибо восходящее солнце несёт правду, освещает истину. Но в ней возможна и переключка с Экклезиастом [36,1:6-7,8,9,17], в частности с мыслью о том, что «человек не может постичь дел, которые делаются под солнцем» [36, с. 8]. Эта идея особенно часто звучит у Чехова в 1888 г., в том числе в «Огнях» [29, с. 20], что создаёт явно амбивалентный смысл мифопоэтического образа солнца у писателя, сохранившего и прямой, природный смысл этого слова-понятия, и то, что называют традицией «причастности к истине лица повествующего» [37, с. 392],

который произносит фразы о непонятности мира. Фразы «Ничего не разберёшь на этом свете!» и «Да, ничего не поймёшь на этом свете!» [22, с. 140] вложены в уста основного повествователя, но сам их смысл дан в форме отрицательного утверждения. Этот вывод – своеобразная резюмирующая позиция нарратора, которая показывает, что услышанное и увиденное в рамках изображённого пространства-времени позволяют основному повествователю, не участвующему в споре о пессимизме, прийти для себя (указанные фразы о сложности познания мира – внутренняя речь) к этому обобщению. Оно благодаря словам «в этом мире» выходит за рамки конкретного событийного пространства хронотопа «случайной встречи на большой дороге», что реализуется в изображении стройки, пространства временного, чужого для повествователя, который, заблудившись, попал на ночлег в барак (оно чужое и временное и для остальных персонажей), содержит в себе большое обобщение.

Выводы. Традиционный хронотоп в повести А.П. Чехова «Огни» дан без прямой датировки, в «настоящем повествовательном», но отмечена его точная длительность – от ночи до утра, благодаря чему сопрягаются и «астрономическое», и «событийное» время. Хронотоп отмечен и перемещением персонажей в пространстве (выход из барака на лай собаки, обозрение огней с насыпи, возвращение в барак, отъезд утром), и событием спора о пессимизме, и «событием рассказывания» Ананьевым «истории с Кисочкой», и обозрением утренней стройки основным повествователем, и событием-сценкой с мужиком, привозящим котлы не по адресу, и финальным восприятием открывшейся дали и восходящего солнца.

ЛИТЕРАТУРА

1. Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. – М.,1979.
2. Линков В.Я. Скептицизм и вера Чехова. – М.,1995. – С.15-23.
3. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределённость в современной поэтике: Пер. с итал. – СПб.,2004. – С.24-65.
4. Кристева Ю. Текст романа // Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики: Пер. с фр. – М.,2004. – С.395-593.
5. Гуревич А.Я. "Что есть время?" // Вопросы литературы. – 1968. – №11. – С.151-174.
6. Егоров Б.Ф. Категория времени в русской поэзии XIXвека // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.,1976. – С.160-172.
7. Савельева И., Полетаев А. История как знание о прошлом // Логос. Философско-литературный журнал. – М.,2000. – №2(23). – С.39-74.
8. Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания // Бергсон А. Собр. соч.: В 4т.: Пер. с фр. – М.,1992. – Т.1. – С.50-155.
9. Блауберг И.И. Анри Бергсон и философия длительности // Бергсон А. Собр. соч.: В 4т.: Пер. с фр. – М.,1992. – Т.1. – С.6-44.
10. Ржевская Н.Ф. Изучение проблемы художественного времени в зарубежном литературоведении // Вестник Московского университета. – 1969. – №5. – С.42-54.
11. Иванов В.В. Категория времени в искусстве и культуре XX века // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.,1974. – С.39-67.
12. Blanchot M. Le livre à venir. – Р.,1959.
13. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: Семантика и структура. – М.,1983. – С.227-385.

14. Сапаров М.А. Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.,1974. – С.85-103.
15. Фрэнк Д. Пространственная форма в современной литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. – М.,1987. – С.194-213.
16. Кристева Ю. Смысл и мода // Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики: Пер. с фр. – М.,2004. – С.84-113.
17. Филат Т.В. Поэтика пространства и времени в русской повести конца 1880-х – начала 90-х годов. – Днепропетровск,2002.
18. Хайдеггер М. Бытие и время: Пер. с нем. – М.,1997.
19. Разумова Н.Е. Творчество А.П.Чехова: Смысл художественного пространства (1880-е гг.): Пособие по спецкурсу. – Часть I. – Томск,1997. – С.33-47.
20. Чехов А.П. Огни // Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 тт./ АН СССР. Ин-т мир. лит. им. А.М.Горького. – М., 1985. – Т. 7. – С.105-140.
21. Гадамер Г.-Г. Виклад проблеми істини в застосуванні до пізнання мистецтва // Гадамер Г.-Г. Істина і метод. Основи філософської герменевтики: Пер. з нім. – К., 2002. – Т.1. – С.13-162.
22. Sedlmayr H. Kunst und Wahrheit. – Frankfurt,1958.
23. Гуссерль Э. Начало геометрии / Пер. с фр. и нем.. – М.,1996.
24. Бергсон А. Материя и память // Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память: Пер. с фр. – Минск,1999. – С.414-668.
25. Николина Н.А. Поэтика русской автобиографической прозы. – М.,2002.
26. Stanzel F. Typische Formens des Roman. – Göttingen,1964.
27. Драгомирецкая Н.В. Объективизация слова героя // Типология стилового развития XIX в. – М.,1977. – С.383-420.
28. Ерофеев В.В. Стилиеве вираженіе етичеської позиції (стили Чехова і Мопассана) // Типология стилового развития XIX века. – М.,1977. – С.421-435.
29. Капустин Н.В. О библейских цитатах и реминисценциях в прозе Чехова конца 1880-х – 1890-х годов // Чеховиана: Чехов в культуре XX века: Статьи, публикации, эссе. – С.17-26.
30. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М.,1986.
31. Женетт Ж. День, ночь // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т.: Пер. с фр. – М.,1998. – Т.1.
32. Леви-Стросс К. Деяния Асдиваля // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. – М.,1985. – С.35-76.
33. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. – М.,1981.
34. Хайдеггер М. Учение Платона об истине // Историко-философский ежегодник, 86. – М.,1987. – С.255-275.
35. Седегов В.Д. Образ рассказчика-повествователя в произведениях А.П.Чехова конца 80-х годов // Творчество А. П.Чехова. – Ростов-на-Дону,1984. – С.65-82.
36. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Заветов. – М.,1991.
37. Теория литературы: В 2-х тт. / Под редакцией Н.Д. Тамарченко. – М.,2004. – Т.1.
